



“RES PUBLICA LITTERARUM”
DOCUMENTOS DE TRABAJO
DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN ‘NOMOS’

2005-09

D.L. M-24672-2005

ISSN 1699-7840

Autor: Instituto Lucio Anneo Séneca

Editor: Francisco Lisi Bereterbide

MÚSICA Y FUROR POÉTICO EN EL RENACIMIENTO: LA FANTASÍA DE LOS ORÍGENES*

María José Vega

Universidad Autónoma de Barcelona

1. La invención del origen
2. Música y furor poético
3. Interpretaciones cristianas
4. *Consensiones*: el triunfo de las historias platónicas
5. Recapitulación
- .- Bibliografía citada

1. *La invención del origen*

En 1570, Jean-Antoine Baïf fundó en París la *Académie de Poésie et de Musique*. El proyecto académico se reveló inspirado por las fantasías anticuarias del mismo Baïf y de sus contemporáneos, y por el deseo de recuperar una clasicidad (reconstruida, inventada, magnificada por la imaginación) mediante la unión de la armonía y la palabra. Los versos que figuran en el poema que prologa el primer libro auspiciado por la *Académie* resumían así estos propósitos:

Jadis Musiciens, et Poètes, et Sages
Furent mesmes auteurs: mais la suite des âges
Par le temps qui tout change a séparé les trois.
Puissons nous d'entreprise hereusement aride,
Du bon siècle amenant la coustume abolie,
Joindre les trois en un sous la faveur des Rois.¹

La unión de poesía, filosofía y música recupera el ideal de la *poetica theologia*, que entiende que la poesía originaria (que habría sido, siempre, poesía cantada y acompañada) encubría bajo el velo de la fábula verdades esenciales, de naturaleza mística o religiosa. El poema prologal de Baïf entraña esta concepción mística y musical del origen de la poesía, al igual

* Una primera versión de este trabajo se presentó a los *I Coloquios internacionales sobre Humanismo y Renacimiento*, celebrados en noviembre de 2002 en la Universidad de Jaén. Este estudio sobre las relaciones entre poesía y música en el Renacimiento forma parte de un trabajo de investigación en curso sobre esta materia.

¹ En Frances Yates, 1947: 19 ss., 36-76. Sobre los fines de la *Académie*, vid. quoque Wlaker (1946; 1948).

que una versión degenerativa de su historia; propone una restauración, o recuperación, de la práctica de los antiguos -de esa *coustume abolie*- y confía, quizá como corolario, en el regreso de una época mejor y quizá más feliz. Volver atrás es mejorar cuando el presente se concibe como un momento de carencia y pérdida, o como un tiempo de imperfección. *Joindre les trois en un*, esto es, la reunión de poesía y música y de ambas con la verdad moral, natural y teológica, es el instrumento que permitiría, en el proyecto de Bäum, la restauración de la clasicidad.

Estas ideas saturan, literalmente, el pensamiento musical del siglo XVI, y sostienen una buena parte de la teoría literaria del Renacimiento. La idea del *origen*, en particular, es capital en la teoría musical y en la poética, pues a ese momento se le concede un valor definitorio y esencial, que ha de regir la práctica de artes y disciplinas, y determinar sus efectos o su más perfecto ejercicio. La hermandad y nacimiento común de ambas artes, de la poesía y la música, es un *topos* continuamente reescrito (y ejemplificado) en la literatura del Quinientos. En carta de Luzzasco Luzzaschi a la Duquesa de Urbino podía leerse que "sono la Musica e la Poesia tanto simili e di natura congiunte, che ben può dirsi ch' ambe nascessero ad un medesimo parto in Parnasso", y que por ello el poeta se asemeja al músico, y el músico al poeta.² Al relatar los orígenes de la música en las *Institutioni Harmoniche*, Gioseffo Zarlino señala que, antiguamente, los músicos, poetas, adivinos o sabios (*indovini et sapienti*) eran una misma cosa, "essendo che nella Poesia era contenuta per tal modo la Musica, che gli Antichi per questa voce, Musica, non solo intesero questa scienza, che principalmente tratta de i Suoni, delle Voci & de i Numeri: come altrove ho detto: ma intesero ancora con questa congiunto lo Studio delle humane lettere. La onde il Musico non era separato dal Poeta, ne il Poeta dal Musico".³ Pier Vettori, en su comentario a la *Poética* de Aristóteles, sostuvo en los prólogos que la música se había inventado al servicio de los primeros poemas, y que toda poesía era, antiguamente, cantada;⁴ Francesco Patrizi afirmó poco después, en la *Deca Istoriale*, que el canto era esencial a la naturaleza de la poesía, y que ésta había sido cantada *fin dal primo suo nascimento*.⁵ Pontus de Tyard, en el *Solitaire premier*, había defendido, a propósito de los furores divinos de los que hablaba

² Apud Aguzzi-Barbagli, 1983: 87.

³ Zarlino, *Inst. Harm.*, II, vi, 80. De hecho, así contaba Plutarco la institución de la música (*De musica*, 1132A-F, 1133A-1136A).

⁴ Victorius, *Commentarii in Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum*, s. p.

⁵ Más aún, "per canto crebbe, e prese regno, e menò sua vita cantando sempre, e cantando a morte si condusse, e nel canto quasi fenice rivivendo più fiato essendosi rinnovellata, altro non si può dire che il canto le sia sì essenziale, e così nella sostanza sua innestato, che poesia non sia, nè essere possa, quella che non è cantata" (Patrizi, *Della Poetica*, I, 325). Vid. quoque I, 253, 309; II, 167.

Platón, que la música y la poesía eran como dos ríos que nacían de un mismo manantial y que se dirigían a un mismo océano: la música imita la poesía, y enaltece sus efectos éticos, sin dejar por ello de ser trasunto del orden cósmico y vehículo de las influencias celestes. La doctrina de los furores corroboraría esa hermandad originaria de las artes, o la unidad de inspiración y efecto de música y poesía. Quizá por ello en el *Solitaire second* Tyard definía la música en términos poéticos ("un chant harmonieusement recueillant en soy des paroles bien dites...") y le atribuía la expresión pasional de la palabra ("l'intention de Musique semble estre de donner tel aire à la parole que tout escoutant se sente passionné, et se laisse tirer à l'affection du Poëte").⁶ O, en términos más sensibles que éticos, Ronsard aseguraba, en el *Abbrégé*, que la poesía nació para la música, "car la Poësie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agréable".⁷ Se trata, en suma, de un *topos* poderoso, que, como se verá, no deja de tener consecuencias en la práctica del arte, y en el juicio sobre la composición musical y poética del Renacimiento.

A riesgo de simplificar, puede afirmarse que en las poéticas quinientistas conviven dos versiones sobre el origen y la historia de la poesía. Ambas la unen a la música en un impreciso momento auroral, de invención de las artes, pero difieren sustancialmente en la representación de ese vínculo. La primera es una versión degenerativa, según la cual al origen nobilísimo del arte, revelado o inspirado, como don divino, siguió una poesía meramente humana, artificiosa, desmembrada e imperfecta, cada vez más lejana de la divinidad y de la revelación, que procura con penoso esfuerzo y aprendido artificio lo que los poetas antiguos conseguían con feliz facilidad, por inspiración o naturaleza. Es ésta la que podríamos llamar versión neoplatónica del origen de la poesía, mediada por la academia florentina y los comentarios de Marsilio Ficino, y repetidísima en obras sobre poética de toda condición, como la *Historia poetarum* de Giraldi, cuya extraordinaria difusión contribuyó a generalizarla en Italia, Francia y España. La segunda versión es la que podría calificarse de aristotélica. En el capítulo IV de la *Poética* (1448b4-20) podía leerse una breve historia de la poesía y de sus especies, que cifraba su origen en un instinto natural del hombre, el de la imitación, que se habría perfeccionado con el tiempo, y que habría mejorado, de forma progresiva, con la continua práctica del arte, a medida que se pulían los defectos de las primeras improvisaciones. Esta singular "historia" partía del instinto natural,

⁶ Vid. H.oward Mayer Brown (1994: 4-5).

⁷ Sobre la relación de poesía y música en Ronsard hay una copiosa bibliografía. Una revisión informada en Brooks (1994), que atiende no sólo a la doctrina expresa, sino también a la factura del suplemento musical de los *Amours*.

aún rudo, de los hombres no menos rudos de la primera edad, y se cerraba cuando la tragedia se constituía en su perfección como especie dramática. Se trata, pues, de una historia progresiva, de perfeccionamiento y mejora, que contrasta abiertamente con la versión degenerativa de las historias (neo)platónicas. En la crítica neoaristotélica, es, en principio, el instinto del hombre el que, sin concurso divino, produce la poesía. Por ello, los comentaristas de la *Poética* aristotélica solían hablar de las *dos causas naturales* de la poesía -la imitación y la armonía- frente al *don divino* o al raptó, o a la inspiración de los *poetae theologi*, que Ficino, Giraldi, Ronsard, Baïf y otros muchos concebían como el momento originario del arte. Las dos versiones de los orígenes, tanto la progresiva cuanto la degenerativa, reunían la poesía y la música, bien al relacionar instintos naturales, bien al referirse a la unión indisoluble de ambas disciplinas en la primera práctica del arte.⁸

Estos dos modelos de historia poética se manifiestan luego con incontables variaciones y, paradójicamente, no es infrecuente que convivan en el mismo texto, a pesar de que sus consecuencias ideológicas son abiertamente contrarias. La versión platónica es, curiosamente, la que parece haber alcanzado mayor difusión y aplauso, a pesar de la primacía de la poética neoaristotélica para conformar las ideas literarias del Quinientos. Su reescritura admite muchos matices, y conoce formas diversas de periodizar y narrar la decadencia o la degeneración. Cuando Ronsard relata el origen de la poesía en el *Abbrégé*, por ejemplo, no dudó en afirmar que "la Poësie n'estoit au premier aage qu' une Theologie allegorique", como lo demuestran los primeros inventores del arte, Orfeo, Lino, Eumolpo y muchos otros. Son estos los *poëtes divins*, en conversación con oráculos, profetas, adivinos y sibilas. Mucho tiempo después habrían llegado los poetas segundos, *seconds Poëtes*, "que j'appelle humains", porque componen con menos divinidad que esfuerzo. La degeneración sería ya plena en los poetas romanos, que habrían llenado de libros el universo y de peso las bibliotecas, y de los que sólo cinco o seis serían excelentes por artificio y doctrina. Pero la imperfección última llegaría después, cuando la poesía se convierte en *mestier* y deja de ser *ravissement*, cuando se ve reducida a arte desmembrada, separada en sus componentes originarios, cuando se convierte, en fin, en un *art penible et misérable*, porque se ha dividido en misterio, en amor, en música y en versos.

⁸ Sólo encuentro un autor de poética con una versión expresa y decididamente cíclica de la historia de la poesía: Francesco Patrizi da Cherso, que, al comienzo de la *Deca Istoriale*, sostiene que la poesía tiene progresos, declinaciones, muertes, surgimientos: "per istoria" puede trazarse "non pure il nascimento della poesia... ma ancora gli accrescimenti, e lo stato, e le declinazioni, e le morti sue, e spezialmente di secolo in secolo vedere quali maniere e forme di lei venivano sorgendo, per poter poi da queste tutte cose ritrarre e l'essenza del poeta, e i veri uffici suoi" (*Deca Istoriale*, ii; I, 187; cursiva mía). La concepción cíclica de la historia la aplica Scaligero sólo a la poesía latina en uno de los *Poetices Libri Septem*.

Es evidente que las ideas axiales que sostienen este breve proceso son neoplatónicas, y que Ronsard relata la pérdida del furor, sustituido por el simple oficio, y la división o imperfección de la poesía por haber perdido sus componentes originarios, pero también por haberse hecho humana y haber dejado de ser divina. En la *Ode à Michel de l'Hospital* se cumple el mismo proceso: la historia de la poesía es un paso de la inspiración al artificio, de los dioses a los hombres, de lo divino a lo humano: es, en sentido estricto, una suerte de caída, que se articula en cinco fases, desde el primigenio, en el que las Musas inspiraron a las Sibilas en profecía (como una emanación de la divinidad), al de los *poetas divinos*, o *santos*, que, sin arte, están animados por el furor del que hablaba Platón (es decir, Museo, Orfeo, Eumolpo, Lino, Homero), y, después, al de los *vieux Poètes humains*, para los que Ronsard utiliza ya el término inequívoco de *degenerer*:

... la jeune bande
des vieux poètes humains:
degenerant des premiers,
comme venuz les derniers,
par un art melancolique
trahissoient avec grand soing
leurs vers, esloignez bien loing
de la sainte ardeur antique.

Los versos relatan la pérdida del acompañamiento musical y del antiguo furor, del que describe Platón (y glosa Ficino) en el *Ion* y en el *Fedro*, y la conversión del arte originario y divino en un arte melancólico y meramente humano. Pero Ronsard no enuncia una doctrina personal o singular. La idea de degeneración y de separación de las artes recorre la poética italiana, española y francesa, tanto la que se escribe en lengua latina como en cualquiera de las vulgares, e impregna las consideraciones sobre la poesía que se alojan en otro tipo de discursos, menos formalizados que los de artes, tratados y lecciones. La versión neoplatónica de los orígenes puede reconocerse allí donde se afirma que la poesía fue teología (o, alternativamente, que ha de volver serlo), sabiduría primera, *prima philosophia*, o *prisca sapientia*, donde se recuerda a Máximo Tirio, que nombró la actividad poética de los orígenes como una *antigua filosofía*, donde se afirma que la poesía procede directamente de Dios, por inspiración o revelación, y donde se reúne, en el momento primitivo, la música y la poesía (como en Orfeo, Anfión, Lino, Museo, o, en las versiones cristianas, como en Moisés o en David).⁹ La idea de degeneración permitiría explicar

⁹ Véase, por ejemplo, como reescritura de estos tópoi, la versión de de Anton Maria de' Conti, que afirma que la poética es una *sapientia seu philosophia*: abarca todos los conocimientos, humanos y divinos y reduce al

también la composición poética de los contemporáneos, o la radical extrañeza de la idea de *furor* cuando se considera la naturaleza de la poesía moderna o la práctica del arte en el presente de los historiadores: esa pérdida irreparable, o esa caída casi irreversible, salva las tesis platónicas y las hace más aceptables para los contemporáneos. Incluso en una obra como los *Poetices libri septem*, de Julio César Escalígero, poco sospechosa de adhesión a las tesis platónicas, aparece una división de los géneros de la poesía por edades y materias que acusa las huellas de esta *versión de los orígenes*. En el *Historicus* (I.ii.4) puede leerse que:

Ab aetatem autem tria genera. Vetus illud priscum, rude, incultum: quod fuit tantum suspicionem sine nominis memoria reliquit. nisi in eo tanquam principem Apollinem censeamus. Alterum illud venerandum, a quo primum Theologia & Mysteria. inter quos Orpheus, Musaeus, Linus: Olympum quoque inter vetustos Plato nominat. Tertii seculi Homerus author et parens: Hesiodus quoque et alii...

Paradójicamente, estas tres eras se cuentan a partir de un estadio previo, el de la rudeza originaria de los primeros hombres, de los que no se guarda memoria (*sine nominis memoria reliquit*), que parece recordar el primer estadio de la historia aristotélica. Pero lo que sigue a continuación son dos eras degenerativas en las que el proceso es, en sus líneas maestras, ya que no en el detalle, comparable al que sostiene Ronsard, es decir, que de los primeros poetas venerables, que tratan *Theologia et Mysteria* (como Orfeo, Museo, Lino) y que Platón nombra expresamente, pasa, a partir de Homero, a los poetas simplemente humanos. A la rudeza de la era sin memoria, sigue una poesía divina, o de la memoria mítica, y una poesía de la que Homero y Hesíodo son padres. La cuestión teológica tiene tal fuerza que impregna también la consideración de la división de la poesía por el *subiectum*, en, cómo no, otras tres partes:

Artis tamen gratia ad summa tria fastigia reducantur. *Primum est Theologorum*: Cuiusmodi Orpheus & Amphion: quorum opera tam divina fuerit, ut brutis rebus etiam mentem addidisse credantur. *Secundum genus Philosophorum*: idque duplex, Naturale, quales Empedocles, Aratus, Lucretius: Morale secundum suas partes, ut Politicum ab Solone / Tyrteo, Oeconomicum ab Hesiodo: Commune a Phoeclide, Theognide, Pythagora- *Tertio loco ponentur ii, de quibus omnibus mox.*

hombre a la docilidad y a la primera virtud; por ella se abandona la *feritas*, se instituyen ciudades, y se hacen sus habitantes más justos y mansos. La antigüedad -asegura- concede majestad a las cosas, pues las tenemos por más nobles cuanto más antiguas las creemos: Platón consideró a la poesía de tal antigüedad que dijo en las *Leyes* que los poetas eran del género mismo de los dioses, o casi divinos, *et a deis ortum atque etiam a deis agi solitum*; y en el *Ion*, habló de la poesía como de una inspiración divina, y tuvo a los poetas por intérpretes de los dioses (*De arte poetica*, en *Trattati*, II, 131-133). Puede variar, de unas a otras reescrituras, el énfasis en el vínculo teológico o en el musical.

Estas huellas evidencian, en cierto modo, el poder del discurso neoplatónico de los orígenes, o, en general, de la versión degenerativa de la historia. Escalígero procura una versión simplificada, impura en su composición ideológica, que no acude, por ejemplo, de forma expresa, a la pérdida del *furor*, que es uno de los componentes posibles de esa versión. Es, como se verá, en la elaboración de este concepto, donde aparece quizá de forma más íntima la reunión de las artes. En todo caso, son los poetas músicos, en la figura de Anfión y Orfeo, los mismos que representan, en el *Historicus*, el estadio divino y la materia teológica de la poesía.

2. Música y furor poético

En el pensamiento neoplatónico del Renacimiento el concepto de *furor poeticus* concernía por igual y en idéntica medida a la poesía y a la música. La relación era explícita en los textos ficinianos y revela hasta qué punto la idea de poesía antigua, o de poesía originaria, que era toda ella entusiasta, entrañaba la unión de ambas artes. Baste aducir algunos pasajes inequívocos, como el que en la oratio VII del *De amore* determina la naturaleza de los cuatro furores (en este texto, *poeticus*, *mysterialis*, *vaticinium*, *amatorius affectus*).¹⁰ Ficino sostiene en este lugar que el primer furor procede de las Musas; el segundo, de Dionisio; el tercero, de Apolo; y el cuarto, de Venus. El poético, en particular, es el que opera *per musicos tonos y per harmonicam suavitatem*.

Poetico ergo furore primum opus est, qui per musicos tonos que torpent suscitet, per harmonicam suavitatem que turbantur mulceat, per diversorum denique consonantiam dissonantem pellat discordiam et varias partes animi temperet.¹¹

El furor poético procede de las nueve Musas, como la disciplina de la Música, de atender a la genealogía fabulosa que Ficino propone en otros textos; es, por tanto, como ella, el resultado de los cielos todos; su instrumento es el de los tonos, las armonías y las

¹⁰ No procede en estas páginas revisar los tratados quinientistas sobre los furores para demostrar ulteriormente la relación entre música y furor poético: baste adelantar que los textos más relevantes sobre esta materia mantienen, en lo esencial, las tesis ficinianas. Remito, en particular, a Lorenzo Giacomini, *Del furor poético* (1587), en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, III, 423, donde se desarrolla de forma paralela la idea de la poesía como *entheon* o virtud divina.

¹¹ Ficino, *De amore*, VII, xiv, p. 354.

consonancias, y los efectos que se predicán sobre el alma (que tempera, o que deleita) son los que se atribuyen tradicionalmente a la música. En el *De amore*, estos cuatro furores forman una secuencia que culmina en el amor: el poético elimina la disonancia y temple el ánimo del hombre; el dionisiaco dirige la mente a Dios a través de la expiación y el culto; el apolíneo recoge la mente en su propia unidad, que, en este estado, es capaz de vaticinar; y, por último, el furor de Venus hace que, por amor, sea pleno el deseo de la divina belleza. En otros términos: el primer furor tempera las partes y las acuerda; el segundo hace de ellas un todo; el tercero convierte el todo en unidad, y el cuarto lo conduce hasta la unidad suprema de Dios.¹² La naturaleza musical del furor poético se hace aún más evidente cuando Ficino se refiere a los cuatro afectos *adulterinos*, que imitan falazmente a los cuatro furores: del poético es el reverso y falsa imitación la *música vulgar*; del místico -o dionisiaco- lo es la superstición; del apolíneo o fatídico, las conjeturas falsas, que se siguen de la prudencia meramente humana; y del amorio lo es la fuerza del deseo:

Poeticum quidem musica ista vulgaris que auribus duntaxat blanditur. Mysterialem vana multorum hominum superstitio. Fatidicum, fallax prudentiae humane coniectio. Amatorium libidinis impetus. (De amore, VII., xv, 360)

Por otra parte, en el comentario del *Fedro* Ficino insiste en que han de atribuirse también a la poesía los fines de instruir a los hombres en las cosas divinas, y el de cantar los divinos misterios. Esta observación consagra el himno órfico (o davídico) como el tipo paradigmático de poesía entusiasta y cierra el círculo de la teología alegórica, o la triple relación entre sapiencia, música y palabra que Baif dirá reconocer en los tiempos antiguos y que Scaliger atribuirá a la primera edad de la poesía. De este modo, si la poética aristotélica se había edificado en torno al paradigma trágico, o, en general, a la poesía dramática, la poética neoplatónica, tal como se formula en el *Quinientos*, parece edificarse sobre un

¹² "Primus itaque furor inconcinna et dissonantia temperat. Secundus temperata unum totum ex partibus efficit. Tertius enim totum supra partes. Quartus in unum, quod super essentiam et super totum est, ducit" (Ficino, *De amore*, VII, xiv, 356). En el *De amore*, Ficino menciona a continuación el auriga y el carro del *Fedro* platónico, y encuentra correspondencia entre los cuatro elementos de la alegoría del auriga y los cuatro furores (vid. VII, xiv, 358-360). Sobre el amor como el mejor de los furores, vid. Ficino, *De amore*, VI. xv. Ficino también trata acerca de los furores en el comentario al *Fedro* (sobre el cual, vid. Allen, 1984: passim), en la *Theologia Platonica* (XIII), en la introducción al *Ion* y en una epístola *de divino furore*. No siempre ocupa el poético el mismo lugar entre los cuatro: a pesar de que es el tercero en la nómina platónica del *Fedro*, Ficino lo antepone en el comentario, al igual que en el *De amore*. Sobre los comentarios ficinianos al *Fedro*, en lo que concierne a los furores (es decir, a 245B, 249DE y 265AB), vid. Allen, 1984. La secuencia de furores es la inversa en la epístola. En general, si se exponen en términos del ascenso hacia lo divino, el poético ocupa el primer lugar; si se piensa en el orden de su adquisición, es el tercero, tras el profético y el hierático.

modelo radicalmente diverso de poema arquetípico: el himno cantado de Orfeo, Museo, Jámblico, Proclo o Porfirio.¹³ Es éste el que también se atribuye a David el salmista, que es el Orfeo cristiano.¹⁴ Los *prisci theologi* son pues, también, los *prisci poetae*, y el instrumento de la visión hierática y profética es el lenguaje poético, o, más exactamente, el verso cantado y acompañado.

La música es, en el *De amore* ficiniano, la única disciplina que merece el nombre de "originaria del cielo" (*origo celestis, celestis innata*). La versión fabulosa del nacimiento de las artes quiere que éstas fueran un don de los dioses: de Júpiter, el arte de gobernar; de Minerva, el de adivinar y medir, etc. Los *numina* de los doce signos mediaron en la concesión de las artes a los hombres; sólo la música nace del cielo mismo, íntegro y perfecto, de todas las Musas y de todos y cada uno de los signos y de las esferas. Cuenta Ficino:

Praeterea velocissima illa et ordinatissima celorum conversione musicam nasci consonantiam arbitramur atque octo circulorum motibus tonos octo, ex cunctis autem nonum quendam produci concentum. Novem itaque celorum sonos a musica concordia musas novem cognominamus. Huius musice ratione noster olim donatus est animus. Cui enim origo celestis, merito celestis innata dicitur harmonia. Cui enim deinde variis instrumentis et cantibus imitatur. Ideoque munus similiter, divine providentie nobis est amore concessum. (*De amore*, V, xiii, p. 180).

Es ésta armonía cósmica la que se imita con el canto y con la música instrumental, y es ésta también la de la poesía originaria, la de la sapiencia y el vaticinio.¹⁵ No es por ello de

¹³ Es éste himno el que de atender a Walker (1972: 22-41) querían recuperar y practicar Pletón, Diaceto y Lazzarelli.

¹⁴ Sobre las relaciones que establece Ficino entre David y Orfeo, vid. Walker (1953; 1954). Sobre los efectos maravillosos de la música órfica y la del salterio, véase también la conclusión órfica iv de Pico della Mirandola, *Conclusiones nongentae*.

¹⁵ Los comentarios ficinianos al *Timeo* son quizá la mejor fuente para el neoplatonismo musical del Renacimiento, y, sobre todo, para historiar el curso de las ideas sobre la composición musical del cosmos, para la organización del mundo mediante las proporciones de las consonancias -como un monocordio- y para la ordenación musical del alma humana, análoga a la del universo. El texto está en deuda con los comentarios de Macrobio al *Somnium Scipionis* de Cicerón, que constituyó, durante la Edad Media, una de las fuentes más relevantes sobre la armonía de las esferas. En la edición de las obras ficinianas de 1576, a las que remito (*Marsilii Ficini Philosophi Platonici, Medici atque Theologi omnium praestantissimi, Operum: in quo comprehenduntur ea quae ex graeco in Latinum sermonem doctissime transtulit, exceptis Platone atque Plotino philosophis, quorum tamen Epitome, seu Argumenta, Commentaria, Collectanea, & Annotationes, quotquot vel edita antea, vel hactenus non visa, magno studio collecta extant: etiam compendij loco adijcere, in Philosophia studiorum gratiam placuit*. Basileae 1576) el comentario al *Timeo* ocupa las páginas 1438 y siguientes. Véanse particularmente: cap. xxix: Cur anima rei compositae comparatur. Cur consonantia musicae (1453); cap. xxx: Propositiones & proportionales ad

extrañar que Ficino mismo quisiera practicarla, que ejecutase himnos con la lira, y que creyera devolver a la vida una forma de poesía y música que consideraba noble, antigua y capaz de atraer la *vis planetarum*.¹⁶ Su caso es, ciertamente, extremo, y evidencia cómo la lectura de los clásicos, y, en especial, de Platón y de los neoplatónicos, no posee únicamente un interés filológico y anticuario, sino que busca en los textos remedios para la vida propia y una norma para regular la práctica de los contemporáneos. También él, como hará Baïf casi un siglo después, quiere recuperar lo que supone que fue una *coustume abolie*, reunir las tres artes, y deshacer el camino degenerativo de la historia para volver a una práctica que se "inventa" como antigua. En todo caso, en la teoría ficiniana del arte, y, por extensión, en la de las poéticas neoplatónicas quinientistas, la poesía y la música ocupan un lugar siempre singular: frente a las artes plásticas, a la arquitectura, o a todas las *fabricationes* y *operationes* de los hombres, sólo a ellas corresponde la inspiración y el furor. Sólo en ellas hay raptó, davídico u órfico; sólo ellas son "dones" concedidos, o pueden procurar una momentánea apoteosis, es decir, sólo con ellas el alma podría recuperar, aunque fuera en un momento fugaz, su naturaleza angélica y divina. Sólo las artes del oído están cercanas al alma; sólo ellas son, en suma, y plenamente, artes espirituales.¹⁷

Musicam Pythagoricam & Platoniam pertinentes (1453-55); cap. xxxi. Quod in musicis consonantijs unum ex multis efficitur, per consonantiam definitur. (1455-56); cap. xxxii. Quae consonantia ex quibus proportionibus oriantur. (1456-58); cap. xxxiii. De harmonica animae compositione (1458-60); cap. xxxiv: Summa numerorum Harmonicorum ad compositionem animae conducentium (1460): cap. xxxv: Per intervalla sphaerarum Plato intervalla rationum inter animae partes aucupatur (1461)xxxvi. Quomodo replentur duplorum triplorumque numerorum intervalla. (1461-2). Sobre el eco de estas ideas en el humanismo renacentista, remito a la impecable revisión de Robledo (1998: *passim*).

¹⁶ Vid. Walker, 1953; 1954; y el volumen de 1958, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, para una descripción de las prácticas ficinianas. Cuando Ficino escribe a Francesco Musano una de las epístolas sobre la música (Epístola I, 609, "Medicina corpus, Musica spiritum, Theologia animum"), recuerda que la música es como un fármaco para el espíritu, y, por ello, análoga a la medicina y la teología, que curan el cuerpo y el alma. El espíritu se restaura con instrumentos tan sutiles y aéreos como él mismo, y de ahí *el comercio del fármaco y la cítara*. El libro de los himnos de Orfeo no es sólo, por ello mismo, un libro de poesía: sabe también erradicar la enfermedad, y en él se halla la raíz de una vida saludable. Habrían sido éstas las causas por las que adoptó la costumbre de cantar a la lira las armonías órficas.

¹⁷ Sobre la supremacía de las artes aurales sobre las visivas en el neoplatonismo renacentista, vid. Walker, 1958: 10; Allen 1984: 25-27; Allen, 1989: 163 ss. Según Allen (1989: 165), esta primacía está relacionada con el acto creacional. El cosmos es una creación musical desde su origen; la palabra de Dios, la palabra armónica de la divinidad, elocuente, poética y musical, es el Logos que crea el universo y su sublime belleza. La interpretación de ese *verbo* que fue en el principio sostendría -en términos de Allen- que "la ordenación primera del cosmos fue la respuesta del caos al *carmen* divino". El canto humano es, por ello, un reflejo de la divinidad: su más fiel semejanza.

3. Interpretaciones cristianas

La construcción neoplatónica del origen de la poesía y la música procura una visión en el que nacimiento de ambas artes está vinculado a la idea de furor, o, en todo caso, a manifestaciones religiosas, a la mediación hierática, a la alegoría teológica, y a la antigua *sapientia*. La experiencia de la divinidad es, en última instancia, la experiencia radical y fundante, y la percepción del origen de las artes se asienta, de este modo, sobre premisas radicalmente distintas a las de la antropología aristotélica de *Poética* IV. La versión divina y degenerativa de la historia poética entrañaba, además, no pocas ventajas: concedía un origen nobilísimo al arte (el cielo mismo, o la inspiración divina) y podía por ello incorporarse a las *laudes* y *defensiones* de la poesía; y le procuraba además una interpretación religiosa que podía, con algunas modificaciones, ser asimilada por el cristianismo. De la inspiración a la revelación, con su común origen en la divinidad, de Orfeo a David, y del himno al salterio, hay menor distancia conceptual que entre la revelación cristiana y el instinto imitativo aristotélico. Las tesis platónicas permitían, con no demasiados retoques, defender la mayor antigüedad de la poesía hebrea, o la Biblia como poesía originaria, o la primacía de las *laudes* divinas sobre la poesía profana (por responder al poema arquetípico), o la idea regulativa de la poesía sacra como modelo del deber ser de la literatura.

Basta reparar en dos versiones de los orígenes en los que un vago platonismo sirve ejemplarmente, aunque con argumentos diversos, a las tesis cristianas. El primer caso es el de los tres libros de arte poética, en verso, de Girolamo Muzio, que aparecieron impresos en 1561 en las prensas venecianas de Giolito. Allí puede leerse el precepto sabido de que palabra y canto deben guardarse siempre compañía, y acordarse entre ellos, y que no hay otra razón para el metro -ni para la rima, el orden de los pies o el de los acentos- que el de una mejor adecuación a la música. La unión de las artes -recuerda Muzio- fue instituida sabiamente por los mejores de los antiguos, y no por razones vulgares, pues encerraron en ello *altro mistero*: como sabían que Dios era el motor supremo y el creador de un universo proporcionado y concorde, ordenaron honrar a Dios con el concanto, que imita, de algún modo, el movimiento del mundo. Con la lengua canta la criatura los más bellos conceptos del alma, y a este canto las almas baten las alas en los dulces giros de los intelectos puros. La unión del sonido y de las voces hace una gratísima armonía, semejante a la del curso de los cielos, que, por ello mismo, es la más apreciada por el creador.¹⁸ También aquí de la

¹⁸ Vid. Girolamo Muzio, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, II, 176 ss., vv. 390-436.

poesía puede decirse que *nace del cielo*, porque es imagen del curso de los astros (*a la sembianza del corso dei cieli*). Muzio propone además a sus lectores volver atrás en el tiempo y reparar en el hombre recién creado, que sabe apreciar la inmensa belleza del universo y percibe en él la huella de los dedos de Dios. Ese hombre admirado, que contempla la majestad y el orden del cosmos, y que alaba naturalmente a su creador, es el que postula la antropología estoica y cristiana, es decir, el hombre que de la sola contemplación de la belleza y la disposición del mundo colige la existencia de la divinidad. De atender a la concepción cristiana y estoica, el hombre es el único animal religioso o con noticia de Dios; el único, como querían Cicerón y Lactancio, que levanta el rostro hacia los cielos para contemplar su patria verdadera: el único, por tanto, capaz de percibir la armonía de los cuerpos celestes. No es por ello de extrañar que el primer movimiento del hombre -que es, ontológicamente, *spectator mundi, contemplator coeli*- sea, en la peculiar lógica de Muzio, el de la celebración divina, y que imite con el canto el orden mismo del universo que contempla. El origen sagrado de la poesía, en esta versión, no se debe, pues, a que ésta, o la música, sean, en sentido estricto, un don del cielo (o de Dios, o de los dioses), sino en el hecho de que está dirigida por el hombre primigenio a su creador, para alabarlo y honrarlo: sólo es *divina* en tanto que reproduce, de algún modo, la estructura del universo y el movimiento celestial. La versión incluye ideas neoplatónicas, ciertamente (como la réplica de la música mundana en la humana e instrumental), pero se sustenta, sobre todo, en una reescritura de la antropología cristiana y estoica, que sostiene que la naturaleza del hombre posee la capacidad (propia, y no inducida) de percibir el orden divino, y que, a la pregunta ontológica del *cur homo*, o por qué el hombre, responde que éste ha sido creado para contemplar y admirar las obras de Dios. De nuevo, pues, la experiencia de la divinidad, ya sea la que propone Ficino o la que se sigue del concepto de hombre primigenio en el pensamiento antropológico "oficial", es la que funda las artes y la unión de la música y la poesía.

Es distinto el expediente que permite al jesuita Lorenzo Gambara cristianizar la versión divina y degenerativa de la historia poética. En su *Tractatio de perfecta poeseos ratione*, de 1576, quiere conceder a la cuestión de los orígenes una importancia capital, que trasciende la curiosidad anticuaria. Relaciona, en primer lugar, la autoridad aristotélica, que postula causas *naturales* para la poesía, y se refiere a renglón seguido a la *Geographia* de Estrabón, en la que la poética del Quinientos halló una autoridad suplementaria (con Platón y Máximo de Tiro) para justificar la naturaleza de la poesía en música como teología alegórica y alabanza divina. Escribe Gambara:

Ex duabus causis naturalibus poesim editam putant, altera imitationis studio, altera harmonia et numero. Eius artem originem ad initio generis humani referunt, ortamque ipsam seu promotam ait Aristoteles ex ipsis extemporalibus et repente inventis sive ex rudi principio. Strabo vero eam solutae orationis usum praecessisse inquit, praeterquam quod eam cum ipsius naturae primordiis extitisse, tanquam e coelo profectam, ubi quidem angeli perpetuis laudibus Deum concelebrant, omnium gentium consensu, regum, prophetarum, Salvatoris nostri hymno ecclesiaeque sanctae instituto et receptis ubique sacris cantionibus comprobatur.

Es evidente que el recuerdo de la tesis aristotélica no tiene más valor que el de la referencia erudita. Detrás de Estrabón, que aparece a renglón seguido, se alinean, en cambio, las fuerzas y la autoridad de la ortodoxia: a la poesía nacida del cielo, donde los ángeles celebran incesantemente a Dios, la ratifica el consenso de todos los hombres, de los reyes y los profetas, y, *last but not least*, de la Iglesia cristiana. De ello se derivan varios corolarios, como, por ejemplo, sobre la poesía bíblica:

Quae cum ita sint ac vero et gravissimis testimoniis et rationibus pro comperto habeamus poemata illa gentilium multo postea quam nonnulla quae in Bibliis extant fuisse conscripta, dubitandum non est, quin ea et verior sit atque perfectior poseos ratio, qua primi illi patres usi sunt, quos ipse alloquebatur Deus.¹⁹

La última línea, que afirma que la razón poética más verdadera y perfecta es la que usaron los primeros padres (a los que hablaba el mismo Dios), da cuenta cabal de la importancia de la cuestión del nacimiento de las artes. Muestra, aún más si cabe, que esa idea regulativa de la poesía perfecta, que se quiere cifrar en el origen, no podría derivarse de la rudeza de la improvisación y del primer instinto, ni serviría éste para probar la mayor antigüedad de la poesía hebrea, ni la superioridad del poema sacro, *verdadero*, sobre los poemas imitativos (narrativos o dramáticos) que versan sobre las acciones *fingidas* de los hombres. La idea platónica del origen divino sirve ejemplarmente al cristianismo, y es esto quizá lo que explica que la armonía de las esferas y, en general, los lugares comunes de las *laudes* y *defensiones* de la música encuentren acomodo conceptual en las artes e historias de la poesía, y que la versión degenerativa de la historia literaria alcanzara una extraordinaria difusión en toda Europa.

4. Consensiones: el triunfo de las historias platónicas

¹⁹ Gambara, *Tractatio de perfecta poseos ratione* (1576), en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, III, 227.

No deja sin embargo de ser paradójico, al menos para el lector moderno, que hasta los teóricos de la poesía que manifiestan una mayor adhesión a los principios de la *Poética* aristotélica, o a los de sus comentaristas y mediadores, procuren una *consensio* en la cuestión de los orígenes, o quieran salvar la idea del nacimiento divino del arte. Desde Robortello, los comentaristas de Aristóteles habían entendido que el instinto natural del hombre era la causa eficiente de la poesía, y que la divinidad estaba totalmente ausente de este relato, hasta el punto de que podía afirmarse que la poética aristotélica era, realmente, una *poetica sine theologia*. Pero la idea regulativa de la unión de poesía y música, y del origen celestial de ambas, aparece incluso en los autores que adoptan decididamente la versión aristotélica. Me referiré a un solo caso, cuya argumentación es, por representativa, ejemplar: al relato de la historia de la poesía que puede leerse en las *Artes* de Antonio Sebastiano Minturno, que tuvieron una extraordinaria difusión en toda Europa. Cuando Minturno (que, dicho sea al paso, participó como teólogo en Trento) narra el origen de la poesía al comienzo del *Arte poetica Thoscana* de 1564, no se aparta un ápice de la letra de Aristóteles:

Percioche due cagioni fanno, che la poetica imitatione venga dalla natura, l' esser natio da prim' anni à gli huomini l' imitare (consciosia cosa che in questo dagli altri animali sien differenti, come quelli, che naturalmente sono attissimi ad imitare, & imitando cominciano ad imparare) & il prender tutti piacere dell' imitatione.

La historia posterior de la poesía es, por ello, la de su progreso y perfección, porque de la *natural vena*, sin ulterior artificio, no se sigue una poesía perfecta:

la quale con tal origine venuta in luce, qual di natural vena trar si poeta, *crebbe poi con sì larga e piena fonte per la virtù de gli humani ingegni* : che grandissimi & altissimi fiumi se ne sono veduti dirivare, & tutto di ne dirivano. Perche, come che ella picciola, & ignuda d' ornamenti, e rozza nascesse, e ruvidi fusser li suoi primi componimenti, nondimeno per l' arte, e per l' industria di coloro, che all' imitatione, & alla compositione erano più disposti, & acconci; *à poco à poco giunse alla sua perfetta grandezza*, & ornatissima, e politissima divenne.

Al igual que un manantial se hace luego río caudaloso, la poesía nació ruda, pequeña y desnuda de ornamentos, pero la industria del hombre la hizo grande, ornatísima, y artificiosa. La analogía del río era también de Aristóteles, que la había usado para explicar la evolución de la comedia: Minturno, por extensión, la aplica a todas las especies, y a la poesía misma. Ahora bien, cuando Minturno, en otros lugares del *Arte*, habla de la unión de música y poesía, y del común origen de ambas (a propósito de la poesía lírica), vuelve, sin temor a la contradicción, a la idea de la antigua teología, al *topos* de la armonía de las esferas

-y de su réplica en la poesía cantada-, a la inspiración divina y al magisterio órfico. Aunque estas dos historias contrarias no parecen soportar la convivencia *en el mismo libro*, Minturno no tiene empacho en contestar platónicamente a la pregunta por el nacimiento de la lírica. El pasaje es extenso, pero conviene reproducirlo por entero:

Dal cielo, e da gl' Iddi. Percioche Iddio creatore del cielo e della terra, e de cose visibili, e di quelle che non si veggono, havendo gl' Iddi creato e gli huomini, & ornatogli di meravigliosi doni; cosa ragionevole fù, che l'una e l'altra generatione di tanti benefici da lui ricevuti dichiarasse, quanto gli era tenuta. E certo a dichiarar questo debito, non par, ch'altro modo trovasse migliore, se non che gli spiriti celesti, se riguardiamo a' movimenti del corpo, col perpetuo e continovo girare, che fa una sempiterna harmonia; se consideriamo gl' intelleti, col musico e ben composto concento delle ragioni, col bellissimo e mirabil modo di quelle voci, la cui maniera è sopra la nostra intelligenza, nè si può dimostrare; à Dio lor padre e signore gratie rendessero, e di lui cantando con somme lode il celebrassero; e con acconcia misura di tempi, e di parole intellettuali quelle preghiere facessero, che forza havessero di muovere la divina potenza, dov' essi grati chiedessero, e supplicassero per noi. Conciosia, che à loro s' appartenga l' haver cura dell' humane cose, e lo stare nel cospetto de sommo Rè in aiuto de' mortali. E tosto che nacquero gli huomini; ò che per divina ragione di natura, quanto l' origine loro, che dal cielo haveano, era più fresca e nuova, tanto meglio vedessero il migliore; ò che riducendo à memoria l' altra lor vita, che fù celeste, qual fù l' openione di Platone, il costume di coloro, che nel cielo habitano, volessero imitare: stimar possiamo, che d' altro modo elessero d'honorar Dio, che con la musica, e con la poesia ne' publici, e ne' privati sacrifici, nè giuochi à gl' Iddi consecrati, nelle preghiere, nel render gratie, ne' sacri conviti, in tutte le feste, cantando parole sotto certa musica legge di piedi legate e ristrette.

Las líneas finales son las de mayor interés, porque son las que se refieren al origen de la poesía *humana*. El relato, como sucedía en la poética de Muzio, se remonta a la creación misma, porque es la música la que permite argüir que la poesía procede del cielo y de los dioses. Primero se refiere Minturno, en pocas líneas, a los beneficios que el hombre ha recibido de Dios; habla después de los ángeles, *espíritus celestes* o intelectos puros, que en sus giros armónicos forman la armonía sempiterna, es decir, la música mundana, de la que hablaban, con Boecio, todos los tratados musicales del Humanismo y el Renacimiento.²⁰ Con ello, declaran los ángeles su deuda con el creador, dan gracias por el universo y celebran a Dios. Después nacieron los hombres, que, por su divina naturaleza, o porque, como quiere Platón, tenían memoria de su vida celeste, quisieron imitar a los ángeles, y eligieron honrar a Dios con la música y la poesía en los ritos religiosos, en las fiestas dedicadas a la divinidad, en la oración y en la acción de gracias, *cantando parole*.

²⁰ La representación que permite sostener esto es la que asimila cada una las siete esferas de los planetas con las siete jerarquías angélicas.

Ciertamente, Minturno sitúa este discurso a propósito de la poesía mélica o lírica, en la que la presencia de la música es imprescindible, o está en el nombre mismo de la especie, pero no es menos cierto que presenta un relato creacional, que no se refiere únicamente al origen de la poesía lírica, sino al de *toda* poesía. De este modo, la *natural vena*, pequeña y sin ornamento, que explicaba las causas de la poesía humana, y que daba pie a un relato progresivo y evolutivo, se ha convertido ahora, unas páginas después, en un relato sobre el origen divino, el nacimiento celestial del arte, y la réplica de la armonía mundana en la música vocal. *Toda* poesía primera es musical, y toda ella habla de Dios: seguirían luego las otras especies, y, en particular, la épica,

E però l' antica poesia tutta era degl' Iddi, ne' altro conteneva, che divine lode, e preghiere per racquistar la gratia, & impetrar l' aiuto loro, e ringratiamenti delle cose felicemente avvenute. Lodava anchora, e pregava gli heroi posti nel numero degl' Iddi, per l' ira loro appaghar, ò ottener soccorso. Dapoi si diede à lodare i gloriosi fatti, e le chiare virtù degli huomini illustri.

Pueden hallarse expedientes para conciliar la versión aristotélica, y humana, con la platónica y divina, bien sea distinguiendo unos géneros de otros, o proponiendo distintas historias según los temas y sujetos de la poesía. O bien proponiendo una modificación de la historia aristotélica para situar, en lugar de los primeros encomios e invectivas (que es la forma de la primera poesía, de acuerdo con la *Poética*) el himno sacro y la oración, que permite, además, asimilar a la teología y a la primera sabiduría, de orden divino, las primeras manifestaciones poéticas. En cualquier caso, se trata de una conciliación difícil, por no decir imposible. Quizá la manera más expeditiva de resolver la cuestión sea la que adopta Antonio Riccoboni, y otros con él, cuando asegura a sus lectores que "es doble la causa de la poesía: una divina y otra humana", y que ésta a su vez se puede dividir en dos, la natural y la artificiosa.²¹ En el capítulo que dedica a la *praestantia poetarum* señala que la poesía es antiquísima, y que de todos los hombres de letras, los primeros fueron los poetas: recuerda el *carmen* mosaico del paso del Mar Rojo, que daba gracias a Dios, y la primacía de *David Lyricus*, que compuso himnos y poemas a la divinidad, y, entre los griegos, la de los líricos Lino y Orfeo ("recensetur Linus, qui modo invenit Lyricos... Orpheus, qui etiam Lyricus fuit"). Todos ellos unieron música y poesía, o cantaron con la lira: algunos de ellos dominaron así los elementos, como hizo Moisés con el mar, u Orfeo con las bestias. De este modo, la versión platónica, y la del himno como protopoema, domina discursivamente el comentario, que, no obstante, admite *todas* las causas de la poesía. Con un expediente

²¹ Vid. apdo. II, *De origine poesis*.

escolástico, de definición o división, el frondoso árbol de las causas y de los orígenes (pues, aunque no sea lo mismo el origen que la causa eficiente, postulan ambas cosas un modelo para concebir el nacimiento del arte) se va haciendo cada vez más complicado y ecléctico.

No es de extrañar, visto lo anterior, que cuando Cesare Ripa, en la *Iconologia*, figura la doble representación de la Poesía proponga una versión en la que pueden reconocerse las tesis platónicas del origen. La primera figura es la siguiente:

Donna vestita del colore del cielo, nella sinistra mano tenga una lira et con la destra il plectro, sarà coronata d'alloro et a' piedi vi sarà un cigno...

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (sin comprimir).

Cesare Ripa, “Poesía”, de *Iconologia*, ed. de 1603.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (sin comprimir).

Cesare Ripa, “Poesía”, de *Iconologia*, edición de 1764-67, IV, 390.

El cielo, en el color de la túnica, y la lira o la viola en la mano representan ambos ese *medesimo parto* de poesía y música, y el celestial origen de la armonía y el canto. La segunda representación es muy semejante a la primera y se sustenta sobre los mismos principios:

Giovane vestita d'azzurro celeste sopra il qual vestimento saranno molte stelle, sarà coronata d'alloro... con tre fanciulli alati che volandole introrno uno le porga la lira e il plettro, altro la fistola e il terzo la tromba...

Añade Ripa el cielo y las estrellas, y hace así más presente el recuerdo de la celeste armonía, del orden músico del universo, y del movimiento de los astros.²² Los instrumentos, que están en manos de los niños alados o en el suelo, ante la figura principal, representan los

²² Sobre la representación de la Música (y conceptos relacionados, como la Poesía) en la iconografía de Cesare Ripa, vid. Guidobaldi (1990: passim).

géneros literarios: la lira y el plectro están por la poesía lírica, la flauta por la pastoril, la trompa por la épica. El conjunto, pues, es vagamente neoplatónico, y elige, como características iconográficas dominantes y *definitorias*, la unión de poesía y música, y el celeste origen de ambas artes, o, si se prefiere, su inspiración divina, que ennoblece la disciplina y su práctica.

5. *Recapitulación*

La representación de la música vocal y del canto acompañado, de la unión de poesía y música, puebla las fantasías históricas de la teoría musical y poética del Renacimiento, los proyectos pedagógicos y la construcción imaginaria (literaria, pictorial) de las actividades de la nobleza.²³ Es una idea regulativa de fortaleza extraordinaria, que acaba por determinar la práctica musical y poética, la reconstrucción *savante* de lo que pudo ser la música de los antiguos, las representaciones ficticias de la música perfecta (como la música vocal imitativa y expresiva que Moro inventó para sus utopienses), la escritura del verso vernacular (como atestiguan los escritos de Ronsard, de Bernardo Tasso, y de tantos otros poetas), y la composición musical sobre textos poéticos (como enseñan, entre otros, Zarlino o Galilei).²⁴ La unión de música y palabra constituye no sólo un concepto histórico, sino también un ideal prospectivo, pues ha de recuperarse en una nueva práctica; está vinculada con nociones teológicas y religiosas sobre el nacimiento de las artes y también con una idea sobre las formas de los poemas perfectos de la primera edad, sobre la inspiración y el furor o sobre la intervención divina (o de la parte divina del hombre) en el hallazgo del verso y la armonía. Esa unión, pues, se revela como una encrucijada de discursos: de la teología, de la historia, de la pedagogía, de la cosmología y de la política. La primacía de las ideas pitagóricas y platónicas en los tratados, *prolusiones*, lecciones, manuales e *institutiones musicae* no ha de estorbar la consideración de otros textos y formas de escritura, ni la atención a las prácticas sociales de la música, no sólo tal como nos dicen que fueron, sino también tal como se imaginaron o se soñaron, o tal como se sostenía que deberían haber sido. La complejidad de la historia cultural de la poesía en música se revela precisamente en la multiplicidad de aproximaciones posibles. La unión de poesía y música, como *fantasía de los*

²³ Vid. sólo Lorenzetti (1996; 2003) y Vega (2004: 30-33).

²⁴ Sobre la recuperación de la música antigua y la imitación moderna de una idea regulativa de su deber ser, vid. Vega (1998: 217-240). Sobre la ejecución musical en la España del Renacimiento, remito particularmente a Valcárcel (1988).

orígenes, pero también como *fantasía aristocrática*, regula, como concepto, la práctica poética y musical en la cultura altomoderna: de ahí su relevancia y pertinencia más allá del discurso anticuario sobre la inspiración, sobre los furores y sobre el origen divino o revelado de los primeros versos y de los primeros cantos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguzzi-Barbagli, Danilo, "Francesco Patrizi e l'umanesimo musicale del Cinquecento", en Branca, V. & Graciotti, eds., *L'umanesimo in Istria*, Firenze: Olshcki, 1983, 63-90.
- Allen, Michael J. B., *Icastes. Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Sophist. Five Studies and a Critical Edition*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- Allen, Michael J. B., *Synoptic Art. Marsilio Ficino on the History of Platonic Interpretation*, Firenze, Olschki, 1998.
- Allen, Michael J. B., *The Platonism of Marsilio Ficino. A Study of His Phaedrus Commentary, Its Sources and Genesis*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Brooks, Jeanice, "Ronsard, the Lyric Sonnet and the Late Sixteenth-Century Chanson", *Early Music*, 13 (1994) 65-83.
- Conti, Anton Maria de', *De arte poetica*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, edición de B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, II, 127-141.
- Ficino, Marsilio, *De amore. Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, edición e introducción de Paul Richard Blum, Hamburg, Felix Meiner, 1984.
- Ficino, Marsilio, *Marsilii Ficini Philosophi Platonici, Medici atque Theologi omnium praestantissimi, Operum: in quo comprehenduntur ea quae ex graeco in Latinum sermonem doctissime transtulit...* Basileae, 1576
- Gambara, Lorenzo, *Tractatio de perfecta poeseos ratione*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, edición de B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, III, 205-234.
- Giacomini, Lorenzo, *Del furore poetico*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, edición de B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, III, 421-455.
- Guidobaldi, Nicoletta, "Images of Music in Cesare's Ripa iconologia", *Imago Musicae*, 7 (1990) 41-68.
- Lasserre, François, *Plutarque. De la musique*, Lausanne, 1954.
- Lebègue, Raymond, "Ronsard et la musique", en *Musique et Poésie au XVIe. siècle*, Paris, 1954, 1973, 105-120.
- Lorenzetti, Stefano, "La parte della musica nella costruzione del gentiluomo. Tendenze e programmi della pedagogia umanistica seicentesca tra Francia e Italia", *Studi musicali*, 25 (1996) 17-40.
- Lorenzetti, Stefano, *Musica e identità nobiliare nell' Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003.
- Mayer Brown, Howard, "Ut musica poesis: Music and poetry in France in the Late Sixteenth Century", *Early Music*, 13 (1994) 1-64.

- Minturno, Antonio S., *L'arte poetica del Signor Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia. Con la dottrina de' sonetti, canzoni, et ogni sorte di rime Thoscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere. Et si dichiara a' suoi luoghi tutto quel che Aristotele, Horatio, et altri autori Greci, e Latini, è stato scritto per amaestramento di poeti*, Venetia, A. G. Andrea Valvassori, 1564.
- Minturnus, Antonius Sebastianus, *Antonii Sebastiani Minturni de Poeta*, ad Hectorem Pignatellum, Viboniensium Ducem, *Libri Sex*, Venetiis, apud Franciscum Rampazetum, 1559.
- Muzio, Girolamo, *Dell' arte poetica*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, edición de B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, II, 163-211.
- Patrizi, Francesco, *Della Poetica* [1586-87], D. Aguzzi-Barbagli ed., Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969.
- Riccobonus, Antonius, *Poetica Aristotelis ab Antonio Riccobono Latine Conversa: Eiusdem Riccoboni Paraphrasis in Poeticam Aristotelis, Eiusdem Ars Comica ex Aristotele*, Patavii, apud Paulum Meietum, 1587.
- Ripa, Cesare, *Iconologia overo descrizione dell' imagini universali cavate dall' antichità et da altri luoghi, da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane*. In Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, 1594.
- Ripa, Cesare, *Iconologia overo descrizione dell' imagini cavate dall' antichità et di propria inventione, trovate et dichiarate da Cesare Ripa Perugino... Di nuovo rivisto, & dal medesimo ampliata di 400 & piu imagini*. Opera
- Ripa, Cesare, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino notabilmente accresciuta d' Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall' Abate Cesare Orlandi*, Perugia, Stamperia di Pergiovanni Costantini, 1764-1767.
- Robledo Estaire, Luis, "La música en el pensamiento humanista español", *Revista de Musicología*, 21.2 (1998) 1-45.
- Ronsard, Pierre, *Oeuvres complètes*, edición y anotación de Gustave Cohen, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950.
- Scaliger, Julius Caesar, *Poetices Libri Septem*, Lugduni, 1561.
- Valcárcel, Carmen, "La realización musical de la poesía renacentista", *Edad de Oro*, 7 (1988) 143-160.
- Vega Ramos, María José, "La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento", en Pedro Cátedra, ed., *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad, 1998, pp. 217-240.

- Vega Ramos, María José, "Poética de la lírica en el Renacimiento", en M. J. Vega y C. Esteve, eds., *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Seminario de Poética Europea del Renacimiento, Mirabel, 2004, pp.15-47.
- Victorius, Petrus, *Petrii Victorii Commentarii in Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum* [1560], Florentiae, ex Officina Iuntarum, Bernardi Filiorum, 1573.
- Walker, D. P, "Ficino's *spiritus* and Music", *Annales Musicologiques*, I, (1953) 131-150.
- Walker, D. P, "Le chant orphique de Marsile Ficin", en *Musique et Poésie au XVIe. siècle*, Paris, 1954, 17-28.
- Walker, D. P, "Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries" (I y II) en *The Music Review*, 2-3 [1941-1942], pp. 1-13, 111-121, 220-308 y 55-71.
- Walker, D. P, "Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists", *The Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 16 (1953) 100-120.
- Walker, D. P, "The Aims of Baïf's Académie de la Poésie et de la Musique", *Journal of Renaissance and baroque Music*, 1 (1946) 91-100.
- Walker, D. P, *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, London, Variorum Reprints, 1985.
- Walker, D. P, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Leiden, Brill, 1958.
- Weinberg, Bernard, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari: Laterza, 1970.
- Yates, Amelia Frances, *The French Academies of the XVIth Century*, [1947], London; Warburg Institute, 1988.
- Zarlino, Gioseffo, *Istitutioni Harmoniche del rev. Messere Gioseffo Zarlino da Chioggia.... Nelle quali, oltre le materie appartenenti alla Musica, si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, Historici & di Filosofi, si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere* [1558], In Venetia, Appresso Francesco de i Franceschi Senese, 1571.